

VENTURA RODRÍGUEZ Y LA CAPILLA DE SAN PEDRO DE ALCÁNTARA.

Carlos Montes Serrano

FORTUNA CRÍTICA DE LA CAPILLA DE SAN PEDRO DE ALCÁNTARA.

Las primeras noticias escritas sobre la Real Capilla de San Pedro de Alcántara, obra del insigne arquitecto Ventura Rodríguez Tizón (fig. 1), las encontramos en el *Viage de España* de Antonio Ponz, publicado en 1776, y en las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración* de Eugenio Llaguno y Amírola, publicada tardíamente en Madrid en 1829.

Llaguno es el que mayor información nos ofrece de esta obra, no escatimando elogios, tanto sobre la solución arquitectónica del conjunto, como de la riqueza de su ornato interior (fig. 2). De tal forma que la descripción que nos brinda es –junto con la Capilla del Pilar en Zaragoza– una de las más extensas en comparación con las descripciones de sus otros proyectos.

Todo ello nos indica el interés y valor que Llaguno otorga a esta construcción dentro del conjunto de la trayectoria profesional de Ventura. El análisis de la obra es muy detallado, por lo que debió basarse en alguna visita que realizó a Arenas. El texto en cuestión, recogido en el capítulo dedicado a las “capillas”, en el volumen IV, dice así:

“Trazó en el de 1755 la suntuosa capilla de S. Pedro Alcántara en el convento de franciscos descalzos de Arenas. La planta es circular, y corintio el orden de arquitectura con que está adornada. Tiene pilastras y cornisa, sobre la cual se eleva la elegante media naranja, que contiene fajas y estucos de buen gusto.



2. Interior de la Capilla de San Pedro de Alcántara.

Cuatro columnas, que están en el ingreso, cuatro en la capilla mayor, y otras cuatro repartidas en los retablos colaterales ennoblecen sobre manera este gracioso edificio. Es magnífico el retablo principal, como se puede ver en la estampa que grabó Don Manuel Salvador Carmona. Sobre la mesa del altar está la urna en que descansa el cuerpo del Santo titular, y á los lados dos estatuas de la fe y de la inocencia: mas arriba el bajo relieve de estuco que ejecutó D. Francisco Gutiérrez, y representa en tamaño mayor que el natural al mismo Santo en trono de ángeles y nubes. Entre las pilastras de las capillas hay niños de bronce, y son del propio metal los capiteles de las columnas: estas, las pilastras, las mesas altares, los marcos y demás adornos son de escogidos mármoles. Para mayor comodidad de los fieles tiene esta capilla ánditos y tribunas, que también la engrandecen: tiene asimismo inscripciones: una sobre la puerta en la parte interior, y otra en la urna del Santo; pero en ninguna de ellas se dice quien fue el autor de esta bella obra”.

A pesar de este merecido elogio y atenta descripción, la historiografía de la arquitectura más reciente ha ignorado esta pequeña pero elegante obra de Ventura. De hecho, podemos comprobar que la capilla de San Pedro de Alcántara carece, hasta el presente, de un estudio monográfico.

Las obras de carácter general referidas a su arquitectura, como pueden ser, entre otros, el catálogo de la exposición *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, organizada por el Museo Municipal de Madrid en 1983, o el volumen *Estudios sobre Ventura Rodríguez*, editado por la Real Academia de San Fernando en 1985 con ocasión del segundo cen-



I. Ventura Rodríguez Tizón, por Goya.

tenario, omiten cualquier referencia o análisis parcial sobre esta capilla.

Es más, los historiadores que se han ocupado del estudio de la arquitectura del siglo XVIII, con especial atención a Ventura Rodríguez, como Francisco Iñiguez, Fernando Chueca, George Kubler o Carlos Sambricio, apenas reseñan esta obra en sus distintos trabajos. Cabría pensar que la situación geográfica del Santuario de Arenas, a desmano de la corte y de los principales núcleos artísticos del momento, junto con la carencia de una documentación original de fácil acceso sobre el encargo y construcción del edificio, pudieran explicar este olvido.

Thomas Ford Reese, en su libro sobre la arquitectura de Ventura Rodríguez, es el primer historiador que presta cierta atención a esta obra. Basándose en la visita realizada al edificio en 1969, Reese realiza una somera descripción y

análisis de la obra, recogiendo los pocos datos disponibles en las guías artísticas de la localidad y señalando que, aunque tenía noticia de alguna documentación existente en el Archivo del Palacio Real, no llegó a consultarla durante la realización de su trabajo.

Otra circunstancia, que en parte puede explicar el olvido de esta obra de Ventura por parte de los historiadores del arte es la inexistencia de una adecuada documentación gráfica sobre la Capilla, ya que no se han conservado los planos originales de Ventura y tampoco se había realizado levantamiento alguno en el transcurso de los años³. Esta omisión fue subsanada en 1994, en que alumnos de la Escuela de Arquitectura de Valladolid, bajo la dirección del profesor Eduardo Carazo, realizan un levantamiento gráfico de la Capilla, en el marco de una exposición de edificios religiosos de planta central en Castilla y León. Los dibujos se encuentran reproducidos en el libro catálogo *Arquitecturas Centralizadas*, en el que también se incluye un breve análisis de la Capilla, que constituye el estudio más riguroso efectuado hasta el momento⁴.

En el catálogo de la exposición realizada en Madrid el año 1993 sobre el arquitecto Francisco Sabatini se recoge una breve ficha sobre la intervención de Sabatini en la Capilla, acompañada de los dibujos antes citados, pero los datos que ofrecen son escasos y en gran parte erróneos⁵. Habida cuenta que anteriormente no se había comentado la presencia del arquitecto de Carlos III en esta obra, es una lástima que este trabajo no haya aclarado el alcance de la intervención de Sabatini. En el presente artículo se ofrecen estos datos, describiendo

someramente los trabajos de ornamentación interior realizados bajo su dirección de Sabatini entre 1788 y 1789, de los que existe amplia documentación en el archivo del Palacio Real y en el Histórico Nacional⁵.

Con todo, el texto que, sin duda alguna, nos brinda más información sobre el encargo y proceso constructivo de esta Capilla, ha pasado desapercibido a los estudiosos. Me refiero a las memorias de Fray Vicente de Estremera, manuscrito que se conserva en el archivo diocesano de Avila, y que fue publicado en esa ciudad el año 1977, pasando desapercibido a los estudiosos de la arquitectura de Ventura Rodríguez⁶.

Efectivamente, estas memorias resultan de enorme interés para conocer los avatares de la obra y de su construcción, al menos desde la idea de renovar la anterior capilla del santo, hasta la fecha de 1778 en que fallece Estremera, auténtico maestro de obra en la ejecución de la capilla. Por otra parte, a través de los documentos conservados en los archivos del Palacio Real y del Histórico Nacional, podemos reconstruir el proceso de embellecimiento interior que se realiza bajo la dirección de Francisco Sabatini tras la muerte de Ventura Rodríguez, delimitando claramente la autoría de cada uno.

No es este el lugar para extendernos en un pormenorizado estudio del proceso constructivo de la capilla. Más bien es mi intención realizar un análisis de la obra arquitectónica tal como fue ejecutada; juzgando su calidad y estilo a partir de la tipología de planta central empleada por Ventura Rodríguez a lo largo de su trayectoria profesional. Tipología que evoluciona, desde un exagerado barroquismo en sus primeras creaciones,

hasta versiones más severas y contenidas, que en mi opinión se manifiestan por vez primera en esta capilla de San Pedro de Alcántara. No obstante, es preciso realizar un breve comentario del transcurso de la obra, para clarificar fechas e intervenciones de otros artistas y arquitectos.

EL PROCESO CONSTRUCTIVO DE LA NUEVA CAPILLA.

Por las memorias de Estremera nos enteramos que la nueva fábrica tiene su origen a comienzos de los años cincuenta, coincidiendo con un renacer de la devoción a San Pedro de Alcántara, que también propicia la colocación de su estatua en la nave de San Pedro de Roma.

Existe alguna duda sobre la fecha exacta del encargo a Ventura Rodríguez. Estremera nos informa que el Superior de la Orden, tras visitar la antigua capilla del santo en los primeros años de la década de los cincuenta, y darse cuenta de su angosto tamaño y pobreza, encarga a Ventura Rodríguez un anteproyecto de una nueva capilla. Ventura desplaza a Arenas a su ayudante Antonio Machuca que toma las medidas exactas del lugar, con las que nuestro arquitecto podrá desarrollar su propuesta. Por los datos comentados, nos parece que Ventura debió realizar un simple anteproyecto –quizá tan sólo el plano de la planta–, en el que formula la idea de una capilla de planta central, adosada a la nave de la iglesia existente, en fecha anterior a 1752.

Pero la idea de construir el proyecto de Ventura es rechazada por el Provincial a cuya jurisdicción pertenecía el Convento de Arenas, por lo que el Superior de la Orden tendrá que espe-

rar tres años, en que es nombrado un nuevo Provincial más proclive a la nueva construcción. Se acuerda entonces que fray Vicente Estremera, buen conocedor de la zona por haber sido morador del convento de Arenas durante largos años, fuese el encargado de la ejecución del proyecto de Ventura. Para ello tendrá que visitar el estudio del arquitecto con mucha frecuencia, a fin de entender todos los extremos del proyecto y el modo de ejecutarlo con pericia. También se decide nombrar a Francisco Martínez, maestro de obras afincado en Madrid, como aparejador de las obras.

El 13 de noviembre de 1755 Ventura Rodríguez visita el viejo convento para estudiar personalmente el lugar en el que debía erigirse la nueva capilla. Es posible que a partir de esta visita el arquitecto ejecutase el proyecto definitivo tal como debía llevarse a cabo, ya que Estremera nos cuenta que aún “no estaba la Capilla perfectamente ideada”, y que se decidió añadir al recinto central un espacio a modo de vestíbulo de entrada, de unos trece pies de largo⁷.

No obstante la fecha anterior, las obras de la capilla debieron demorarse aún un par de años, ya que con anterioridad se debieron construir unas cocheras y una nueva librería. El caso es que en junio de 1757 se realiza el replanteo del terreno, tendido de cuerdas y apertura de cimientos, todo ello bajo la supervisión de Ventura Rodríguez⁸; celebrándose la ceremonia de colocación de la primera piedra el 10 de julio de 1757. En septiembre, ya ultimadas las obras de cimentación, y habiendo recibido el visto bueno del aparejador de la obra, se comenzaron a elevar los muros de cerramiento de piedra berroqueña, trabajándose en ello

hasta primeros de diciembre, en que Estremera y el aparejador se desplazan a Madrid para pasar allí el invierno¹⁰.

A partir de entonces la obra se desarrolla con los normales parones invernales y, sobre todo, con los frecuentes contratiempos que se producían en la época con las obras vinculadas a la iglesia. Contratiempos siempre de índole económica, por la dificultad de recabar los donativos necesarios para proseguir el ritmo y acometer los elevados gastos de la construcción. Agobios económicos que, como era habitual, acababan afectando siempre a personas. En este caso a Estremera, cuyo buen hacer es puesto en tela de juicio por sus superiores en la primavera de 1758, siendo apartado de las obras a mediados de ese mismo año, con lo que se abre un largo período de inactividad.

En enero de 1761 es nombrado confesor del rey Carlos III el también franciscano Padre Eleta, al que Estremera escribe con prontitud animándole a propiciar en la Corte la construcción de la capilla. En 1764, con el impulso de Eleta, vuelven a dar comienzo las obras, trabajándose a buen ritmo¹¹. En 1767 se había cerrado ya la capilla, faltaban por colocar las puertas, ventanas, la pintura del interior de la cúpula y toda la costosa obra interior de decoración mediante chapeados de mármol¹².

En 1768, al igual que sucede con la capilla Palafox de Burgo de Osma —otra de las empresas arquitectónicas auspiciadas por Eleta—, se remiten desde Madrid seis puertas de nogal y ébano, procedentes de la carpintería del nuevo Palacio Real, para que, adaptadas a las medidas convenientes, se situasen en el interior del recinto¹³.

En 1771, por deseo de Eleta, se solicita a la Corte que la nueva Capilla sea

acogida bajo Real Patronazgo, concediéndose por Real Cédula emitida por Carlos III en Aranjuez el 18 de abril de 1771¹⁴.

Entre 1771 y 1776 se ultiman las obras de decoración interior, no escatimándose en gastos y acudiendo a reconocidos artistas. Se encarga el medallón del altar mayor —con alto relieve de estuco representando la gloria de San Pedro de Alcántara— a Francisco Gutiérrez, que también había realizado la estatua del santo que se remite a la capilla Palafox de Burgo de Osma.

Ventura Rodríguez realiza las trazas de la urna para las reliquias de San Pedro, que se ejecuta en mármol de las canteras de Cuenca. De impecable factura, está enriquecida con bronce dorados al fuego y coronada con el Ave Fénix. Ventura también diseñó las dos urnas para contener las reliquias que se colocan bajo los dos arcos que cierran la capilla laterales; al igual que el escudo de Carlos III de la fachada de la Capilla¹⁵.

Se realizan sendos cuadros representando a San Pascual Bailón y a San Pedro Bautista —ambos de la Reforma Alcantarina— para los retablos de los altares laterales. Atribuidos tradicionalmente Mariano Maella, investigaciones recientes hacen pensar que son de Francisco Bayeau. Al tiempo, se ejecutan los estucos y se instalan los ángeles de bronce dorado.

Tal es así que el 16 de septiembre de 1776, como se recuerda en una dedicatoria en letras doradas situada sobre la entrada, la nueva capilla es consagrada por el Obispo de Salamanca. Se puede cifrar en unos seis millones de reales de vellón lo gastado en la obra, cantidad procedente de innumerables donativos llegados de todas partes del Reino y de

la Corona. Ese mismo año Estremera, el gran artífice de la construcción de la obra, sufre una grave enfermedad, falleciendo en septiembre de 1778.

En 1786, ya muerto Ventura Rodríguez, Sabatini retoma las obras de decoración del interior de la capilla. No sabemos a ciencia cierta cuál es el origen del encargo. El hecho es que, por indicación de Carlos III y de su confesor el padre Eleta, se hace cargo del enriquecimiento y ornamentación que, según demuestra la documentación existente en el archivo del Palacio Real, acomete con cargo a los fondos de la corona.

En una declaración del 9 de julio de 1788 se detalla las principales tareas que Sabatini se propone: éstas se reducen prácticamente al enriquecimiento y ornato de las cuarenta columnas y pilastras, de distintos tamaños, que articulan el perímetro de la capilla y capillas laterales, mediante la sustitución de los capiteles y basas de yeso por otros de bronce dorado al fuego.

Estos trabajos dan comienzo en 1788 y se prolongan durante varios meses. Los ejecuta el bronceista Joseph Antonio Giardoni, artífice que ya había trabajado para Sabatini en la ornamentación de la capilla del Palacio de Aranjuez y en la capilla de Palafox de Burgo de Osma. Aunque por entonces Giardoni no trabajaba para el rey, llegará a ser nombrado Platero de la Real Casa en 1791, debido al prestigio alcanzado en éste y en otros encargos realizados para la Corona. Giardoni debió también ocuparse de otros adornos de bronce indicados por Sabatini. Se instalan también los dos altares laterales.

En noviembre de 1789 Sabatini presenta un expediente justificando a la tesorería real los gastos de bronce dora-

do al fuego, por un valor de unos 250.000 reales, dando por finalizadas las obras de decoración interior.

EL ESTILO ARQUITECTÓNICO DE LA CAPILLA.

Los historiadores que se han ocupado de la arquitectura de Ventura Rodríguez, siempre han interpretado el conjunto de su obra como una continua y progresiva transición desde esquemas de un gran barroquismo, a soluciones en las que se va imponiendo una creciente regularidad en las plantas y un mayor rigorismo y sobriedad en la articulación muraria.

Aunque, en esta evolución todo parece apuntar a las nuevas corrientes del neoclasicismo europeo –que se irán imponiendo en nuestro país en el último cuarto del siglo– conviene recordar que Ventura Rodríguez es del todo ajeno al mundo de las ideas y formas arquitectónicas que subyacen en el movimiento neoclásico⁶.

Como señalaron en su día Fernando Chueca y Carlos Sambricio, Ventura Rodríguez, siempre atento a las nuevas ideas que le llegan del extranjero, debió percatarse de la necesidad de atemperar sus primeros ímpetus barrocos, procurando someter a su obra a una mayor depuración formal, cercana en algunos aspectos, tanto a la sobriedad de la arquitectura de Herrera, como al rigor compositivo del neoclásico⁷.

Y en este proceso evolutivo, la Capilla de Arenas –cuyo proyecto debemos fechar en 1755– supone un punto importante de inflexión en la trayectoria profesional de nuestro arquitecto. Sólo hay que comparar la solución de la planta (fig. 3) y del espacio interior de la Capilla (fig. 4), con la de obras anteriores de

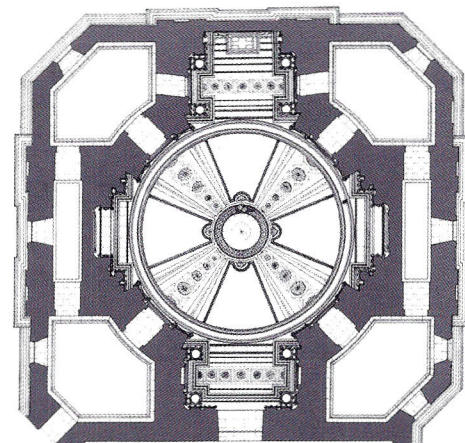
similar factura, pero con un fuerte acento tardobarroco, como pueden ser las iglesias de San Marcos y San Bernardo de Madrid.

Un dato relevante para comprobar este cambio lo recoge Carlos Sambricio, al citar una carta de Ventura Rodríguez del 14 de febrero de 1756 –relacionado con el Hospital General de Madrid–, en la que nuestro arquitecto apunta cierta crítica hacia la arquitectura italiana –hasta entonces su único modelo– por el excesivo interés en la “delicadeza” y “primores” del ornato; a la vez que señala que su interés se dirige ahora hacia atributos más perennes de este arte, como son la sencillez en la construcción, el orden, la simetría, la proporción, o la funcionalidad⁸.

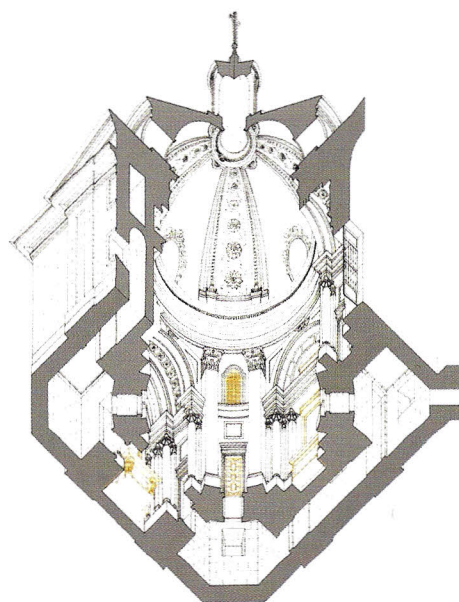
La cita tiene su interés, sobre todo si la comparamos con otro texto de Ventura Rodríguez, de 1751, en el que, al contestar a las críticas surgidas respecto a su diseño para la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza, cita como fuente de autoridad las obras de Bernini, Borromini, Rainaldi y Fontana, explicando muy a las claras de dónde procedían los recursos de su inspiración⁹.

Creo que ambos textos son claros exponentes de la hipótesis que aquí planteamos. La capilla del Santuario de Arenas vendría a ser, por tanto, el mejor ejemplo de una cierta reflexión crítica sobre los postulados que sustentaron sus proyectos precedentes, a la vez que el despuntar de una nueva manera de hacer arquitectura.

Por señalar un dato más, podemos recordar que, en ese mismo año de 1755, Ventura Rodríguez realiza su diseño para una nueva catedral en Burgo de Osma. Proyecto en el que también cabe apreciar una cierta influencia herreriana



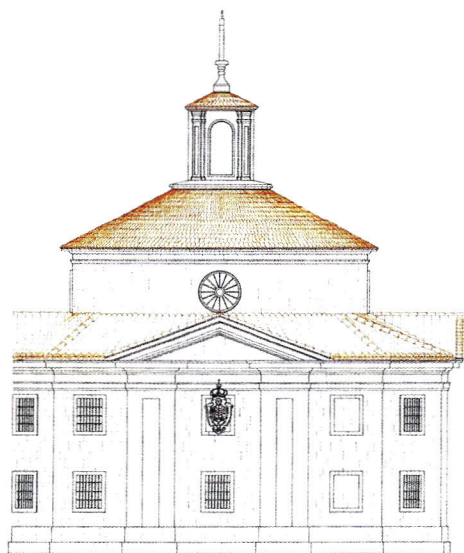
3



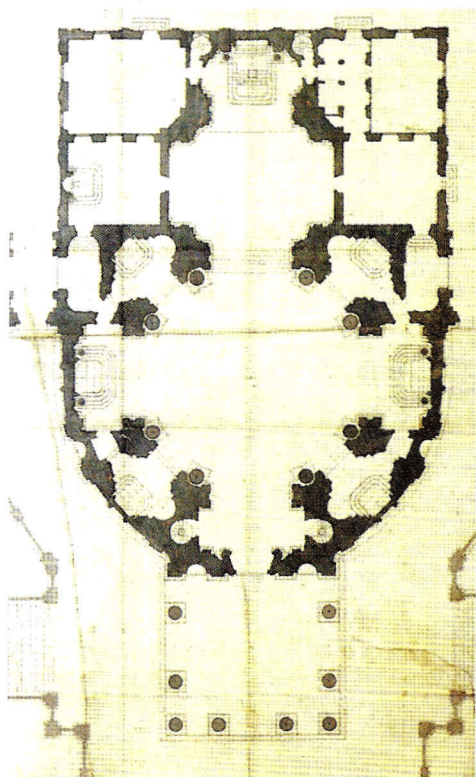
4

3. Planta de la Capilla.

4. Axonometría de la Capilla.



5



6

—y más en concreto, del proyecto para la catedral de Valladolid— en la sobria articulación muraria de sus fachadas exteriores, y en la formulación de su espacio interior⁵.

En cualquier caso, aunque el comentario sobre la desnudez de las fachadas exteriores y su carácter herreriano sea una idea muy recurrente, conviene señalar que Ventura Rodríguez aplica a la ornamentación exterior de la capilla un sistema compositivo de fachadas muy en uso por entonces en Italia (fig. 5). Se trata de lo que, años después, Francisco Valzania denominaría en su tratado como “arquitectura sencilla”, que se concreta en el uso de fajas, recuadros, líneas de basamento y de cornisas, simulando la utilización de los órdenes clásicos⁶.

No cabe, por tanto, hablar de un carácter innovador por parte de Ventura Rodríguez, ya que este tipo de ornamentación fue frecuente en la segunda mitad de siglo en Italia y en España, como cabe apreciar en algunos proyectos de Francisco Sabatini⁷. Más bien habría que referirse —como vengo insistiendo— a un punto de inflexión en su trayectoria.

Además, el hecho de suavizar las esquinas exteriores de la Capilla de Arenas —una solución poco afortunada, ya que afecta la percepción del exterior de la obra— resta de claridad a una volumetría que, según las ideas del purismo neoclásico, debía aspirar a resolverse con la simple macla del cubo y el cilindro que envuelve la cúpula; o incluso mejor, con la simple superposición del cubo y la esfera⁸.

Por último, no está de más recordar que la utilización de la “arquitectura sencilla” se mostraba especialmente adecuada para resolver el exterior de una

capilla conventual, expresando ciertas ideas de rigor y sobriedad que encajaban bien con lo que sería de esperar con la figura del austero santo franciscano.

VENTURA RODRÍGUEZ Y LA PLANTA CENTRALIZADA.

Como era de esperar en una capilla situada en un convento, que además iba a estar destinada a servir de mausoleo para venerar las reliquias de un santo, la tipología empleada en su formalización no podía ser otra que la planta centralizada⁹. Por otra parte, las dimensiones del recinto —que no alcanzan las exigencias de una iglesia parroquial— de por sí ya inspiraban este tipo de planta.

La planta central, como es sabido, constituye el tema preferido de los arquitectos del clasicismo. Se trata de una tipología que se retoma con gran auge en Italia en el siglo XVIII, y posteriormente también en nuestro país, como lo demuestran las variantes estilísticas y tipológicas desarrolladas, tanto por Ventura Rodríguez, como por Francisco Sabatini y Juan de Villanueva¹⁰.

Quizá convenga aquí traer a colación las obras del abate Filippo Juvarra (1678–1736), sin duda alguna el arquitecto más importante en la Italia de entonces, y posiblemente el que más influyó —a través de sus diseños y por el aprendizaje con el discípulo de éste, Giovanni Battista Sacchetti— en la formación de Ventura Rodríguez.

Juvarra, con su maestría en la utilización del arsenal de motivos clásicos, con su destreza para el dibujo y con su fácil inventiva, había diseñado un buen conjunto de soluciones para iglesias y capillas de planta central. Entre ellos

5. Fachada principal de la Capilla.

6. Filippo Juvarra, La Superga (Turín).

destacan el proyecto de iglesia –el *dono accademico*– para la Academia de San Luca de Roma, el proyecto para una nueva Sacristía de San Pedro del Vaticano, La Superga (fig. 6) y la Capilla de San Huberto en el Palacio de Venaría Real (fig. 7) –ambas cercanas a Turín–, y la capilla del Palacio Real de Madrid.

Es evidente que todas estas propuestas, junto con sus diseños alternativos, fueron conocidos por Ventura Rodríguez y tuvieron una gran influencia en proyectos de similar tipología elaborados a lo largo de su trayectoria profesional. De hecho, cabría ir relacionando los sucesivos proyectos de Rodríguez –desde la iglesia de San Marcos de Madrid a la Basílica de Covadonga– con distintos diseños de Juvarra, encontrando fuentes de inspiración directa en motivos ornamentales, en esquemas de fachadas, o en variantes tipológicas.

Pero para entender correctamente la tipología de planta central que Ventura Rodríguez plantea para la Capilla de Arenas, junto al análisis de las influencias recibidas, es necesario enmarcar esta obra –tal como venimos describiendo en este artículo– dentro de la trayectoria profesional del arquitecto. Seleccionando para ello aquellas obras de cierta analogía compositiva –capillas centralizadas– que fue realizando o proyectando en sus treinta y cinco años de actividad edilicia.

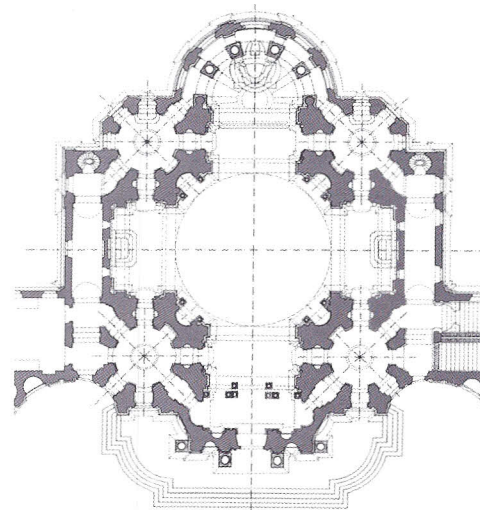
Si el análisis comparativo entre ciertas obras siempre nos permite explicar y comprender las peculiaridades arquitectónicas de un determinado edificio, en el caso que nos ocupa este tipo de análisis es aún más relevante. Pues lo que no cabe duda es que Ventura Rodríguez, como buen arquitecto de su época, e ins-

pirado en el último gran barroco de la escuela romana, tuvo siempre una gran predilección por las organizaciones centralizadas, en todas las variantes que el clasicismo experimentó desde el siglo XVI al XVIII.

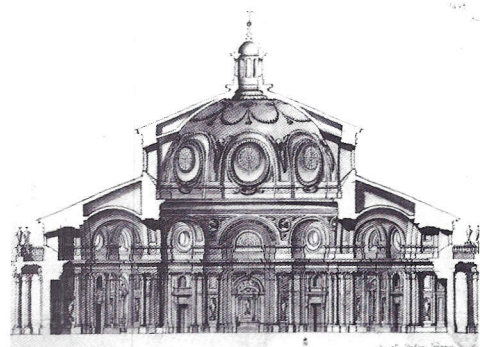
Esta predilección por la experimentación de las posibilidades de resolución de los espacios de planta central, ya la encontramos en la serie de dibujos que se encuentran en la Biblioteca Nacional y que tradicionalmente se han atribuido a Ventura Rodríguez. Dibujos que cabe fechar en torno al año 1737; es decir, cuando trabajaba como delineador o dibujante en las obras de Palacio a las órdenes de Sacchetti⁷⁶.

Es evidente que estos dibujos no tienen otro carácter que el de fantasías arquitectónicas (fig. 8); ejercicios de dibujo y de diseño, probablemente ejecutados por un joven delineador de Palacio que aspira a emular –sin tener aún un adecuado dominio del dibujo– los grandiosos diseños para iglesias y capillas de planta centralizada de Filippo Juvarra. Pero conviene indicar, para no apartarnos del objeto de nuestro trabajo, que ya en ellos se prefigura algunos detalles que encontraremos en la capilla de Arenas; como, por ejemplo, el amplio tambor que oculta al exterior la cúpula o la linterna de remate de la cubierta.

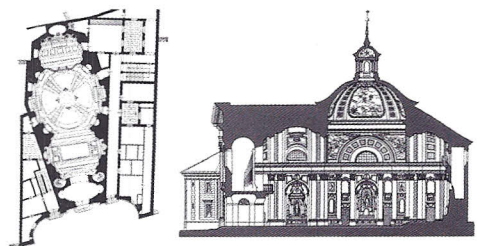
Pero dejemos este conjunto de dibujos de formación, para destacar el primer gran proyecto de Ventura Rodríguez: la Iglesia de San Marcos de Madrid, del año 1749 (fig. 9). Nos encontramos aquí con lo que podríamos denominar como una tipología de planta central de *tipo mixto*, derivada de algunas propuestas de Juvarra para sus proyectos de Turín. Ventura diseña realmente una planta central *alargada*, en la que se compaginan



7



8

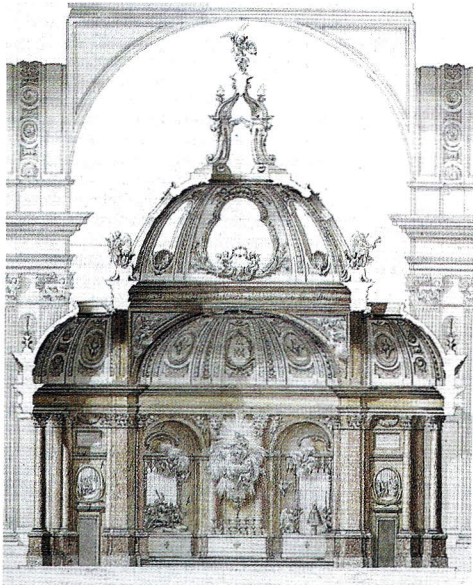


9

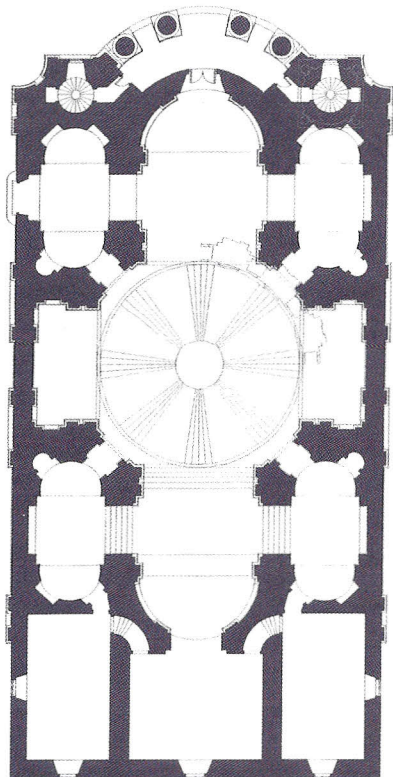
7. Filippo Juvarra, Capilla de San Huberto, Palacio de Venaría Real (Turín).

8. Ventura Rodríguez, fantasía arquitectónica.

9. San Marcos (Madrid).



10



11

10. Capilla del Pilar (Zaragoza).

11. Iglesia del monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos).

sus ideales de proyectar un espacio centralizado, con el carácter longitudinal que debe tener, por motivos funcionales, un templo parroquial. La solución la consigue concatenando cinco óvalos que expanden el espacio central cupulado de forma fluida y unificada.

Pero con todo, el proyecto más espectacular en esta primera etapa es la Capilla del Pilar de Zaragoza, obra de 1750. Inserta en la gran tradición del barroco del norte de Italia, se emparenta con las experimentaciones y licencias de Guarino Guarini y Bernardo Vittone. Como es sabido, la capilla se conforma como un gran baldaquino cubierto con cúpula calada, situado entre cuatro pilastras del templo (fig. 10). Presenta la típica planta ovalada, a la que se le suman en cada eje cuatro segmentos de óvalo. Al igual que en San Marcos, el recinto se percibe como un único espacio central que se expande en los segmentos cuadrilobulados.

En 1752 Ventura Rodríguez proyecta la iglesia del Monasterio de Silos, en la que insiste en la misma idea de resolver un recinto sacro a partir de una distribución centralizada, aunque ofreciendo una solución mucho más moderna y contenida. En esta ocasión a partir de la combinación de un espacio central circular cupulado y los cuatro recintos del crucero, más alargados los de la entrada y presbiterio. El conjunto arquitectónico de la iglesia se completa con cuatro espacios satélites –de forma oval– que se sitúan en las diagonales (fig. 11).

El espacio resultante se percibe como un espacio central *expandido* –según el eje longitudinal–, creado por la fusión y fluidez del espacio central con el de los cuatro recintos laterales. Mientras que las cuatro capillas de las diagonales, que compactan el conjunto de la iglesia en

un único volumen, se segregan espacialmente, debiendo referirnos aquí más al concepto de adición que al de fusión espacial⁷.

La experiencia de Silos, supone el primer acercamiento de Ventura Rodríguez a esquemas compositivos más serenos y rigurosos, propios de un clasicismo al estilo francés. Esto en cuanto a la planta, pues en el alzado, con su suave juego de curvas y contracurvas, se perciben aún las lecciones aprendidas de Juvarrá. Es posible que lo riguroso de esta arquitectura –realizada toda ella en piedra caliza de Silos– se deba, más que al descubrimiento de la tradición del clasicismo severo, a tener que intervenir en el austero conjunto monástico de los benedictinos, junto a posibles condicionamientos presupuestarios.

Pese a la aparente lejanía del esquema compositivo de la planta de Silos con respecto a la de Arenas de San Pedro, hay algo en común en estos proyectos. Ambos se inscriben en una forma global –rectángulo o cuadrado–, con un espacio central que se expande en los cuatro recintos secundarios, con un énfasis mayor en el eje que va de la entrada al presbiterio. De hecho, cabría afirmar que la planta de Arenas es la resultante de regularizar en forma de cuadrado la planta rectangular de Silos.

El siguiente proyecto al que debemos referirnos es quizá el más fantástico y desmedido en cuanto atrevimiento y ornamentación. Me refiero al proyecto para la nueva iglesia de San Bernardo en Madrid, realizado en 1753 para la orden cisterciense (fig. 12). Pienso que este diseño es el *canto de cisne* de los intentos de Ventura por emular la arquitectura de Juvarrá y del tardobarroco del norte de Italia. Su barroquis-

mo es tal, que en algunos aspectos recuerda los dibujos de iglesias centralizadas realizadas como pura fantasía en su juventud.

Este bello dibujo –probablemente el mejor dibujo español de arquitectura de finales del XVIII– ha sido poco estudiado, por carecer de más documento que la sección longitudinal. Presenta una cierta analogía con el proyecto de Silos, y se sitúa en la misma línea evolutiva que venimos describiendo. Tanto su fachada, como la decoración interior –con los típicos balcones con balaustradas, ornamentación de óculos, y guirnalda– guardan analogías con los proyectos de Juvarrá. Pero lo que hasta ahora no se ha resaltado suficientemente, es la sorprendente composición de la planta, ya que la falta de documentos exige interpretar la geometría del conjunto a través de una lectura atenta a las sutilezas de la aguada y del sombreado del dibujo.

Una vez más nos encontramos con un recinto de planta centralizada, con espacio central cupulado, formado por un óvalo –dispuesto según el eje de entrada al presbiterio–, al que se le suman otros cuatro recintos ovales. Los de la entrada y presbiterio están formados por dos medios óvalos con eje invertido y, debido a la amplia abertura de sus arcos torales, producen una continuidad y fluidez espacial con el espacio central. Por el contrario, los recintos laterales, formados también por óvalos –esta vez con el eje paralelo al principal–, se segregan del espacio central, creando capillas independientes. El conjunto se completa –al igual que en Silos– con otras cuatro capillas menores, situadas según las diagonales, que compactan el conjunto arquitectónico en un único volumen. Cabría interpretar el proyecto, como la suma resultante de las

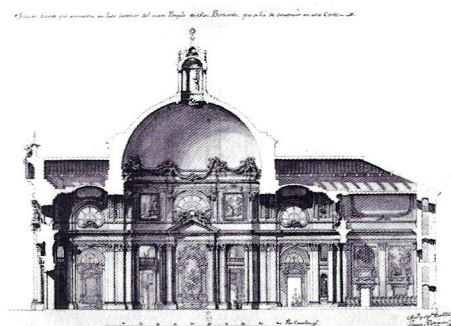
ideas planteadas en San Marcos con las de Silos.

La iglesia de San Bernardo nunca se llegó a realizar. De haberse construido sería un templo espectacular, al modo de los proyectos más escenográficos realizados por Juvarrá. Desconocemos los motivos; aunque, a la vista del dibujo conservado, cabría aventurar que los del Císter pudieran haberse sentido perplejos y asustados por la desmesura del proyecto, lo inapropiado para su Orden, y su elevado coste.

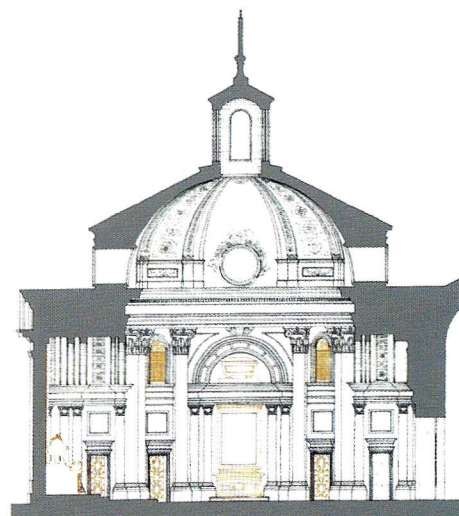
No sabemos si el despropósito de San Bernardo pudo influir en el proyecto de Arenas. El caso es que, dos años después, nuestro arquitecto recibe un encargo similar, esta vez de los franciscanos alcantarinos, y quizá debido a la decepción por el proyecto madrileño, realiza un proyecto mucho más comedido en cuanto estructura ornamental y esquema compositivo, rechazando definitivamente los últimos resabios del barroco.

ANÁLISIS ESPACIAL. EVOLUCIÓN Y VARIACIÓN DE UNA MISMA IDEA.

Posiblemente la Capilla de Arenas sea el espacio sacro de planta central de mayor belleza y riqueza ornamental de todas las obras realizadas o proyectadas por nuestro arquitecto. Como antes señalamos, la solución del espacio centralizado es ejemplar, y se mueve en las claves compositivas del tardobarroco romano, cercano a las obras de Bernini y de Fontana. El interior de la Capilla se percibe como un único espacio central, situado bajo la cúpula, en el que se produce una leve expansión hacia las dos capillas laterales. Siguiendo las claves compositivas del tardobarroco, se plantea un ligero alargamiento en el eje de



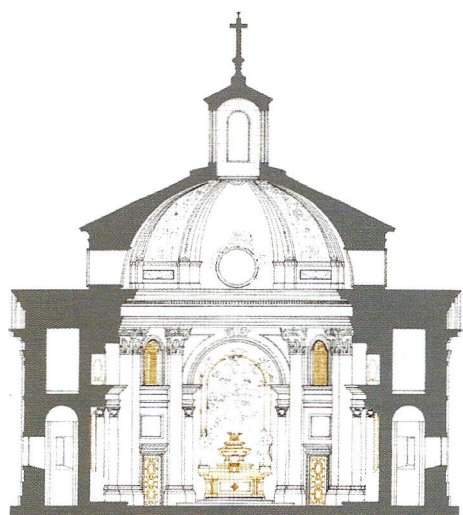
12



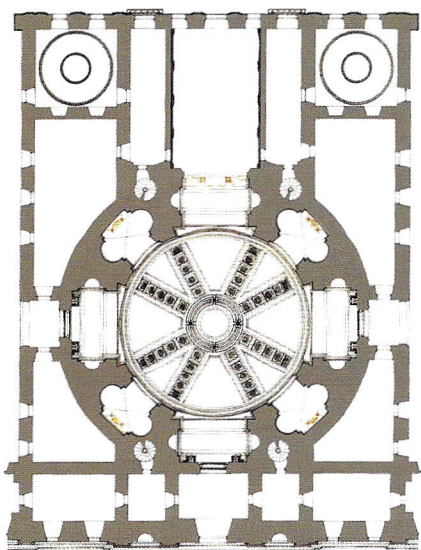
13

12. Iglesia de San Bernardo (Madrid).

13. Sección longitudinal de la Capilla de San Pedro.



14



15



16

entrada y presbiterio (fig. 13). Este eje longitudinal dirige la atención hacia el altar mayor y urna del santo, que resalta sobre el medallón en alto relieve de Francisco Gutiérrez; forzando una direccionalidad que, de algún modo, contradice ligeramente la aspiración hacia la centralidad.

La concepción unitaria del espacio —que garantiza, según los criterios del clasicismo, belleza y orden— se ve ampliada por la articulación del perímetro murario. Las ocho pilastras compuestas se elevan hasta el entablamento, que dibuja con nitidez la línea de cornisa que sostiene un pequeño ático sobre el que remonta la cúpula (fig. 14). Las columnas y pilastras jónicas, de menor tamaño, sirven simplemente de adorno, sin influir en la percepción unitaria del espacio. A su vez, las líneas de impostas, o el entablamento de los órdenes menores, recorren todo el perímetro murario —entrando y saliendo por los espacios laterales—, atando y unificando estos recintos al conjunto espacial.

Las grandes pilastras compuestas tienen su lógica prolongación en el cuerpo de ático, y suben por el intradós de la cúpula por medio de fajas con florones que se rematan en el círculo central que se abre en la linterna. Estas nervaduras, y el resto de ornato, otorgan ligereza a la cubrición cenital, ya que las líneas ascendentes, en aparente perspectiva, acentúan la verticalidad del espacio. De otra forma, la cúpula, carente de tambor, resultaría sumamente pesada, agobiando el espacio central con su rotundidad. La cúpula, como siempre en las obras de Ventura Rodríguez, se diseña según los modos del barroco, muy ajenos a la pesadez y rotundidad de soluciones ofrecidas por

la arquitectura del neoclásico, inspiradas en el Panteón romano.

La solución planteada en Arenas será retomada por Ventura Rodríguez en distintos proyectos, en los que explora la misma tipología en busca de una solución ideal, ajustada a los límites del solar y al presupuesto del encargo. Entre ellos cabe destacar la iglesia del Convento de los Agustinos Filipinos de Valladolid (1759), el Sagrario de la catedral de Jaén (1761), la capilla del Colegio Mayor San Ildefonso en Alcalá (1762), la capilla para el palacio del Marqués de Astorga en Madrid (1772) y el impresionante diseño para la iglesia de Covadonga (1780).

La iglesia de los Filipinos sigue las pautas compositivas de la Capilla de Arenas, con espacio centralizado bajo la cúpula y espacios satélites situados de forma radial (fig. 15). La mayor amplitud del recinto permite situar cuatro capillas en los ejes diagonales, sobre las que se abren sus respectivas tribunas, reservando los recintos de los ejes principales a entrada, presbiterio y accesos al conjunto conventual (fig. 16).

El perímetro murario se articula —al igual que en Arenas— con ocho grandes columnas de orden dórico, sobre las que se apoya el entablamento corrido. Sobre éste se levanta un pequeño ático que soporta la cúpula, cuyo intradós se articula con nervios —que se rematan en la corona de la linterna— y se abre con cuatro óculos que dan luz al interior. La idea espacial resultante es idéntica a la planteada en Arenas; el recinto se percibe como un único espacio que se expande por los cuatro espacios secundarios; mientras que los espacios satélites de las capillas diagonales se segregan del espacio principal (fig. 17).

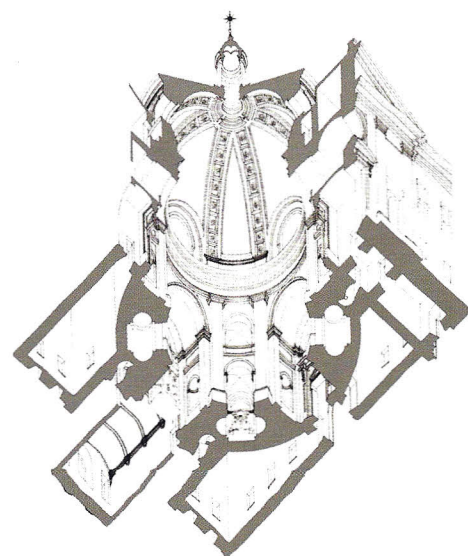
Es evidente que el modelo en el que se inspira el interior de esta iglesia es el de la Superga de Turín, obra cumbre del abate Juvarra, en la que se disponen las capillas principales y secundarias de igual forma, aparecen las mismas tribunas en las diagonales, y el presbiterio gana en profundidad para situar allí el coro. Aunque aquí, Ventura, al encontrarse con una obra menos pretenciosa, sustituye las columnas corintias por las sencillas pilastras dóricas; eliminando también el elevado tambor circular sobre el que despunta la espectacular cúpula de la Superga.

La solución de Jaén es algo distinta, ya que se debe ajustar a un perímetro rectangular, largo y estrecho, adosado a la catedral, lo que provoca que la planta central sea de directriz oval (fig. 18). Con todo, en lo sustancial Ventura vuelve a plantear la misma idea espacial de la rotonda, inspirada en los modos, ornatos y recursos de Juvarra. El espacio elíptico central se amplía con los recintos de entrada y presbiterio, situando en el eje transversal dos altares que parecen simular dos pequeñas capillas laterales. Quizá lo más espectacular del Sagrario son los ocho pares de columnas estriadas de orden corintio que, junto a la riqueza ornamental de la cúpula, otorgan una magnificencia a la capilla que bien podría rivalizar con una capilla palaciega; pues, a la postre, el Sagrario es la obra mas *juvarriana* de nuestro arquitecto.

Por último, ya casi al final de su vida, Ventura Rodríguez realiza el diseño para la iglesia de Covadonga; frustrado proyecto con el que el arquitecto finaliza este proceso de búsqueda, proponiendo su proyecto más cercano a las cualidades del estilo neoclásico (fig. 19).



18



17

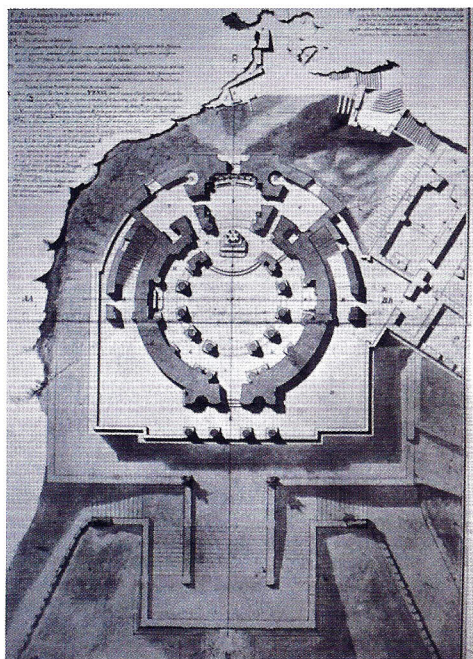
14. Sección transversal.

15. Capilla del convento de los Agustinos Filipinos (Valladolid).

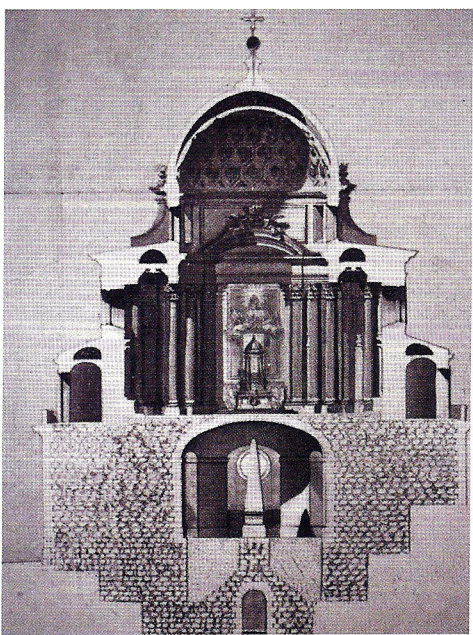
16. Sección transversal de la Capilla de los Agustinos.

17. Axonometría de la Capilla de los Agustinos.

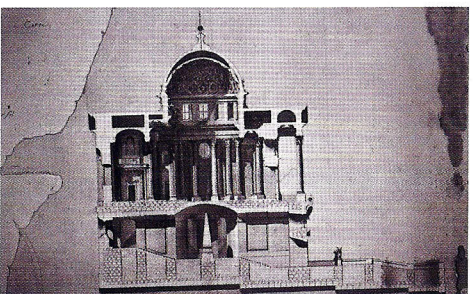
18. Interior del Sagrario de la Catedral de Jaén.



19



20



21

Sobre un desnudo basamento, se eleva una caja cuadrada rematada por un bajo tambor con su casquete esférico. Tras el pórtico tetrástilo, exento y adelantado, se abre el recinto interior, perfectamente circular, en forma de rotonda o *tholos* clásico, formado por un conjunto de columnas estriadas de orden corintio (fig. 20). La pantalla de columnas se abre ligeramente en la entrada, y más en el presbiterio, en el que aparece el típico trascoro (fig. 21). Sobre las columnas corre el entablamento, que se ve interrumpido en la embocadura del presbiterio por un frontón circular, según el esquema que Bernini utiliza en S. Andrea al Quirinal. También la cúpula, elevada sobre un pequeño ático, se adorna con casetones romboidales similares a los de S. Andrea.

Una vez más, como vemos, Ventura Rodríguez opera con dos registros muy distintos. En primer lugar, con los esquemas del tardobarroco romano aprendidos en su juventud. En segundo lugar, con los intentos de plantear esquemas tipológicos de una mayor modernidad, acordes con las ideas que le venían del extranjero, o del afán por renovar los esquemas decorativos impuestos por la Corte y secundados por la Academia de San Fernando⁸.

Esta es la trayectoria de nuestro arquitecto, en su intento por explorar las potencialidades de la tipología de planta central. Una trayectoria jalonada por muchas obras –San Bernardo, San Ildefonso, Marqués de Astorga, Covadonga– que nunca llegaron a plantearse. De entre las realizadas, por su tamaño, empaque y fino acabado, es notorio

que la Capilla de Arenas es la de mayor perfección. Proyectada a mitad de su vida, constituye, como creo haber demostrado, un magnífico ejemplo de su estilo, en el que se condensa lo mejor de la arquitectura tardobarroca romana, asimilada a través de Juvarrá.

Es posible que nuestro arquitecto, empleado continuamente en varios encargos a la vez, se despreocupase de la obra de Arenas, que llevaría adelante el abnegado fray Vicente Estremera; sin saber que en ella había alcanzado las cotas más altas de su arte.

Notas

- 1 Thomas F., *The Architecture of Ventura Rodríguez*, Nueva York, 1976, Vol. I: pp. 114-117. Vol II: pp. 112-117.
- 2 Entre la documentación que se conserva en el Archivo Histórico Nacional sobre la construcción del convento (documentación de fray Juan de Ajofrín), se indica que alguien sacó un plano del convento de fecha 1 de agosto de 1786. El plano está hoy perdido; no sabemos si incluía en el dibujo las trazas de la Capilla, ya acabada.
- 3 CARAZO, Eduardo y OTXOTORENA, Juan Miguel, *Arquitecturas Centralizadas. El espacio sacro de planta central: diez ejemplos en Castilla y León*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, Valladolid, 1994, pp. 98-101 y 161-168. Las ilustraciones del libro se publican con permiso de sus autores; en el libro se incluye la relación de alumnos que realizaron los levantamientos gráficos. A todos ellos nuestro mi agradecimiento.
- 4 RODRÍGUEZ, Delfín (coord.), *Francisco Sabatini (1721-1797). La arquitectura como metáfora del poder*, Electa, Madrid, 1993, pp. 335-337.
- 5 La documentación de los Archivos del Palacio Real se encuentra en la Caja 18231, legajo 479; y en el Archivo Histórico Nacional en la Sección Estado, legajo 2861, Sección Consejos, legajo 8051. Debo agradecer el consejo del profesor Carlos Sambricio, que en su día me orientó hacia esos documentos. Una transcripción de toda esta documentación, junto con otra de diferentes archivos, ha sido publicada por HERRANZ J. y ALVAREZ, J., *El convento franciscano de Arenas de San Pedro. Documentos inéditos, siglos XVI-XIX*, Avila, 1998.
- 6 ESTREMER, Fray Vicente de, *Sucesos Ocurridos durante la obra de la Capilla de San Pedro de Alcántara*, Avila, 1977.
- 7 Antonio Machuca figura como ayudante de Ventura Rodríguez el año 1755 en las obras de la nueva iglesia del monasterio de Santo Domingo de Silos. Acompaña al arquitecto en su inspección de la catedral de Burgo de Osma en abril de 1755.
- 8 ESTREMER, op. cit., pp. 49 a 51.
- 9 Ibidem, pp. 59 y 60.
- 10 Comenta Estremera (p. 61) que “como estaban ya labra-

19. Planta del Santuario de Covadonga.
20. Sección transversal de Covadonga.
21. Sección longitudinal de Covadonga.

- dos los tranqueros, pilastras, y toda la sillería del día, en el breve término de dos meses y medio, se levantó toda la obra por igual nueve pies”.
- 11 Estremera (p. 101) nos informa que la capilla había alcanzado el friso interior, y por el presbiterio hasta una tercera parte del arco, al reiniciarse las obras. No obstante, al estar las dovelas colocadas sobre las cimbras, y al pudrirse la madera, éstas se vinieron abajo, desportillándose muchas de ellas, siendo necesario volver a sacar y labrar nuevas dovelas de las canteras.
 - 12 ESTREMERER, op. cit., p.100. En el Archivo del Palacio Real (caja 18231, legajo 479), hay varios documentos en los que se solicitan maromas (1767), puertas (1768), piedra de Espejón para la urna (1769) y pizarra (1775). Todo ello nos indica la intervención del Padre Eleta en la promoción de la obra.
 - 13 ESTREMERER, op. cit., pp. 105 y 146.
 - 14 Cfr. documento en el Archivo Histórico Nacional, sección consejo, legajo 8051, de fecha 18 de abril de 1771 en el que “S.M. recibe y admite bajo su Real Protección y amparo la Capilla de San Pedro de Alcantara sita en el Convento de Religiosos Franciscos Descalzos de la Vª de Arenas, declarandola de Real Patronato”.
 - 15 ESTREMERER, pp. 219-220, 275, 386.
 - 16 Cfr. SAMBRICIO, Carlos, “La formación teórica de Ventura Rodríguez” en *La arquitectura española de la ilustración*, Madrid 1986, pp. 147 y ss.
 - 17 Cfr. CHUECA, F., “Ventura Rodríguez y la Escuela Barroca Romana”, *Archivo Español de Arte*, 1942, nº 52, pp. 185-210.
 - 18 Cfr. SAMBRICIO, C., op. cit., p. 150; citando el manuscrito de Ventura Rodríguez en la Biblioteca Nacional nº 9927.
 - 19 La carta es comentada por F. Chueca en el artículo antes citado; se trata de un informe que Ventura Rodríguez envía a D. José de Carvajal y Lancaster en respuesta a ciertas censuras que le hacen tres arquitectos de la Academia (Archivo de la Academia de San Fernando, armario 2, legajo 33).
 - 20 Cfr. JIMENEZ CABALLERO, Inmaculada, *Arquitectura Neoclásica en El Burgo de Osma*, Diputación Provincial de Soria, Soria, 1996, pp. 40-55.
 - 21 VALZANIA, Francisco, *Instituciones de Arquitectura*, Madrid, 1792, p. 56.
 - 22 En este sentido, es interesante destacar cómo la fachada de la capilla del cuartel de Caballería en el Puente de la Magdalena de Nápoles, primera obra de Sabatini, o su posterior fachada para Santa Ana de Valladolid, guardan una gran similitud –son casi idénticas– con el esquema compositivo que Ventura Rodríguez desarrolla en la fachada principal de la capilla de Arenas de San Pedro. Cfr. FERNANDEZ MARTIN, Juan José, *El Monasterio y el Arquitecto del Rey. La iglesia y el convento de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid obra de Francisco Sabatini*, Colegio de Arquitectos de Castilla y León, Valladolid 1996, pp. 39 y 40.
 - 23 El remate en chaflán de las esquinas, que restan belleza y sencillez al exterior, es un recuerdo del barroco practicado en muchas de sus obras. Frente al deseo de perfilar fuertemente las esquinas –rasgo típicamente herreriano– Ventura tiende a suavizar los encuentros entre fachadas, mediante la inclusión de segmentos murarios cóncavos o convexos. Así sucede, por ejemplo, en la fachada principal de la catedral de Burgo de Osma, el otro proyecto citado como paradigma de este cambio de estilo. Cfr. JIMENEZ, I., op. cit, p. 54.
 - 24 Sobre la tipología de planta centralizada, y la bibliografía al respecto, se puede cfr. CARAZO, E. y OTXOTORENA, J.M., op. cit., pp. 37-85.
 - 25 MONTES Carlos y FERNANDEZ MARTIN, Juan José, “La planta centralizada en Francisco Sabatini”, en A.A.V.V., *Francisco Sabatini (1721-1797). La arquitectura como metáfora del poder*, pp. 291-302. MONTES Carlos y JIMENEZ, Inmaculada, “Francisco Sabatini y las obras de El Burgo de Osma”, *Anales de Arquitectura*, 1991, nº 3, pp. 51-63.
 - 26 Biblioteca Nacional, catálogo Barcia, nº. 1656, 1657, 2412, 1660, 1667, 1668, 1658, 1659, 2411. Todos ellos parecen tener una misma mano y pertenecer a una misma época.
 - 27 A lo largo del este análisis espacial de las obras de Ventura Rodríguez, empleamos algunas categorías tradicionales de análisis, de utilidad para comprender y explicar las distintas soluciones del espacio interior. Son categorías que se identifican también con la percepción espacial del conjunto. Se trata de conceptos como los de “tipo mixto”; “espacio central alargado”, “espacio expandido”; “fluidez espacial”; “espacio inflado”, “adición y fusión espacial”, acuñados, entre otros, por Frankl y Wittkower en sus estudios de la arquitectura clásica. Cfr. FRANKL, Paul, *Principios Fundamentales de la Historia de la Arquitectura*, G. Gili, Barcelona 1981; WITTKOWER, Rudolf, *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo. Ensayos y escritos*, G. Gili, Barcelona 1979.
 - 28 Sobre este tema se puede cfr. RODRIGUEZ DE CEBALLOS, A., “La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas” en *Fragments*, 1988, nº 12-13-14, pp. 115 y ss.